

Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto

(Con unas notas sobre la arquitectura de ilusión en la obra de Asplund)

ANTON CAPITEL

Alvar Aalto reflexionó sobre su propio método de proyectar, acaso por primera vez, cuando un alumno americano de su etapa como profesor en el M.I.T. le hizo una ingenua y embarazosa pregunta acerca de cómo se proyectaba, que al parecer no respondió.

Lo haría algo más adelante, en el artículo "La trucha y el torrente de la montaña" (*Domus*, 1947), donde explicó como, después de examinar y analizar los diversos requisitos de un proyecto nuevo, lo dejaba todo a un lado y se dedicaba a realizar dibujos azarosos, casi infantiles e inconscientes, hasta que descubría en ellos aquellos rasgos o ideas capaces de convertirse en un proyecto: en algo que integrara sus múltiples condicionantes y resolviese sus contradicciones.

Puso el ejemplo de la Biblioteca de Viipuri, que surgió del dibujo de unas montañas con diversas laderas, iluminadas por varios soles de distintas inclinaciones. La gran sala encerrada en una caja mural, con su elaborado juego de niveles en el suelo e iluminada por el sistema de lucernarios redondos, tuvo así su origen en aquella inspiración naturalista.

Siguió Aalto explicando como "la arquitectura y las demás artes plásticas tienen un origen común, más o menos abstracto, pero basado no obstante en las adquisiciones y conocimientos acumulados en nuestro subconsciente".

Pero, sea cual fuere el método, no me cabe ya ninguna duda de que la arquitectura de Aalto se soportaba tanto en su poderosa sensibilidad y talento artístico como en la no menos potente inteligencia capaz de conducir con una enorme seguridad y precisión de objetivos la irracionalidad y la complejidad que empleaba. Esto es, siendo absolutamente consciente del valor de cada decisión y de cada rasgo, y ello a despecho de que muchos de éstos puedan aparecer ante los demás como azarosos.

Antón Capitel es arquitecto y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Fue director de la revista *Arquitectura* durante 1981-1986.

Illusory Form and Figurative Inspiration in Alvar Aalto's Architecture

(With notes on the Architecture of Illusion in the work of Asplund)

Translated by Muriel Feiner

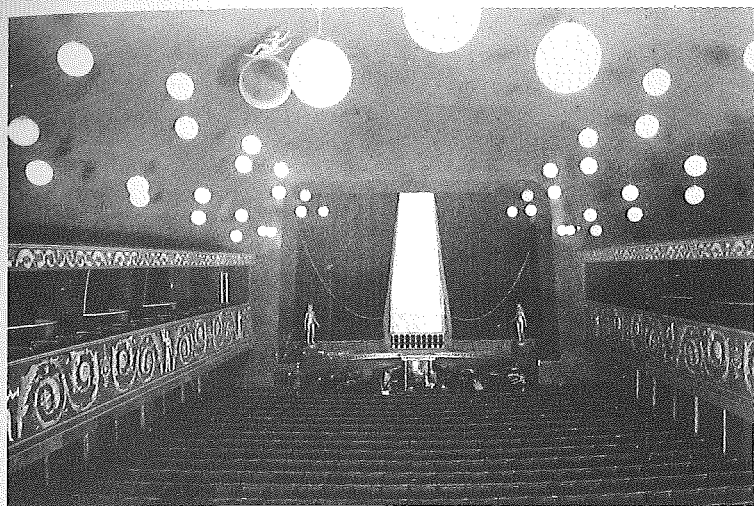
Alvar Aalto reflected over his own method of planning and designing, perhaps for the first time, when an American student, from his period as a teacher at MIT, asked an ingenuous and embarrassing question about how he did his planning; the question went unanswered.

The answer would come later on, in the article "The Trout and the River" (*Domus*, 1947), in which he explained how, after examining and analyzing the diverse requirements of a new project, he put it to one side and dedicated himself to making random, almost infantile and unconscious drawings. He would do so, until he discovered in them, those features or ideas which were capable of becoming a design: something which would integrate the multiple condition and resolve the contradictions.

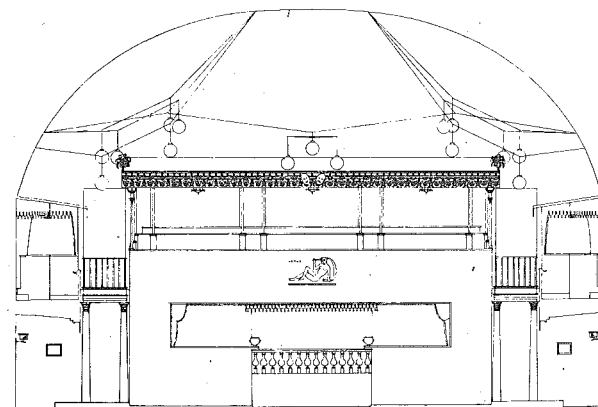
He proposed the example of the Library of Viipuri, which arose out of the drawing of several mountains with a variety of slopes, illuminated by several suns of different inclinations. The great room, enclosed within a walled box, with its elaborated set of levels on the floor and illuminated by the system of round lights, had its origin in that Naturalist inspiration.

Aalto continued explaining how "Architecture and the other plastic arts have a common, more or less abstract origin, but one which is based on the acquisitions and knowledge accumulated in our sub-conscious". Whatever the method, however, I no longer have any doubt that Aalto's architecture was supported by both his powerful sensitivity and his artistic talent, as well as by his no less overwhelming intelligence, capable of directing, with an enormous security and precision of objectives, the irrationality and complexity which he used. That is, he was absolutely aware of the value of each decision and each characteristic, despite the fact that many of these characteristics might appear before the rest as casual and random.

Anton Capitel is an Architect and Professor of Design at the Madrid School of Architecture. He was Director of the magazine, *Arquitectura*, from 1981-1986.



Asplund. Cine Skandia, Estocolmo, 1922-23.
Asplund. Skandia Cinema, Stockholm, 1922-23.



Me reservo, por ahora, la demostración más concreta de cuanto la atractiva arquitectura aaltiana se producía, en efecto, por la combinación de la inspiración y la racionalidad —como toda arquitectura, podría decirse—. O, expresado en otra forma, mediante la inspiración, que hacía nacer la idea, y la inteligencia, capaz de elegir, inventar y manejar recursos capaces de convertirla en un edificio, acompañando el proceso completo del proyecto hasta en sus aspectos más irracionales, gestuales o, en apariencia, inconscientes. Lejos de Aalto, en realidad, los recursos o rasgos puramente instintivos, sin reflexión, en lo que hace a su método de trabajo. Aunque imposible, también, olvidar el instinto, lo subconsciente, lo personal y biológico, incluso, en cuanto a la idea: en cuanto a la inspiración.

Pero si un análisis suficientemente observador puede desentrañar el método racional del trabajo de Aalto en cualquiera que fuere su obra —aunque esta demostración, como digo, quedará pendiente—, también es posible investigar algo sobre su inspiración.

Iré así, pues, no tanto hacia los problemas del método como hacia alguno de los, algo más misteriosos, acerca de la inspiración. Quiero volver, concretamente, a esos “varios soles” que iluminan el interior de la Sala de lectura de la Biblioteca de Viipuri.

Soles y lunas, y otras ilusiones. Asplund como maestro

Los soles de Viipuri podrían haberse convertido, desde la primitiva inspiración hasta el diseño, en unos lucernarios de muy diversas formas, pero permanecieron fieles a la idea inconsciente: son luces de forma redonda, y así el techo se convierte en un mágico firmamento presidido por estos soles, ordenados a marco real.

Tal parece, pues, que Aalto no sólo se inspiró en aquella idea, sino que la hizo permanecer como una concreta “ilusión” que el espacio contiene, aunque bastante velada por la condición abstracta de las formas. El espacio —más o menos abstracto— se convierte levemente

I will reserve, for the moment, the more specific demonstration of how much the attractive Aaltian architecture produced, in essence, due to the combination of inspiration and rationality —as we might say of all architecture. Or, expressing it in another way, by means of the inspiration, which made the idea come into being, and the intelligence, capable of choosing, inventing and handling resources, Aalto was capable, in turn, of converting it into its most irrational, gestual or, apparently, unconscious aspects. It is, nevertheless, impossible, as well, to forget the instinct, the sub-conscious, the personal and biological, even in regard to the idea: in regard to the inspiration.

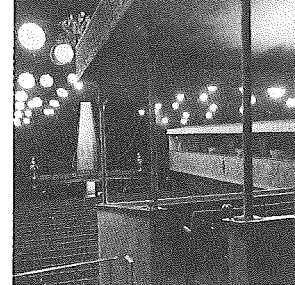
However, if a sufficiently observant analysis can disentail Aalto's rational work method in any of his works —although this demonstration, as I have said, will remain pending—, it is also possible to research something about his inspiration.

I will proceed, then, not so much towards the problems of the method as towards some of the somewhat more mysterious problems, regarding inspiration. I wish to return specifically to these “several suns” which illuminate the inside of the Reading Room of the Viipuri Library.

Suns and Moons, and Other Illusions. Asplund as a Teacher

The “suns” of Viipuri could have been converted from the original inspiration to the design, in several lights of very different forms, but they remained faithful to the unconscious idea: they are lights with a round shape, and thus, the ceiling becomes a magical heaven, presided over by these “suns, ordered within a real framework.

Thus, it seems that Aalto was not only inspired by that idea, but he made it remain as a specific “illusion”, which the space contains, although it is rather veiled by the abstract condition of the forms. The space —“more or



28 en figurativo al transformarse en una mágica y sutil naturaleza. El lector, aún sin saberlo, está leyendo en la representación de una de las laderas que tantos soles iluminan.

Pero esta condición ilusionista de la arquitectura, acaso heredada de la tradición barroca y académica e incorporada a su ejercicio moderno, está también en el Aalto primitivo —ya lo veremos luego—, pero está más presente aún en la obra de un arquitecto de conocida ascendencia sobre él: en la de Erik Gunnar Asplund.

Veamos algunos detalles de la obra de Asplund en este aspecto.

La observación de cuanto el ilusionismo afecta la obra de Asplund no es nueva. Ya lo hizo notar y la analizó Eliás Cornell en su artículo “El cielo como una bóveda... Gunnar Asplund y la articulación del espacio” (traducido en el libro monográfico *Asplund*, ed. cast. de Barcelona, 1988). Cornell trata sobre todo la cuestión de las cúpulas como ilusión del firmamento en la Biblioteca de Estocolmo, y en sus esbozos primitivos, en la Capilla del Bosque, en la Sala circular del vestíbulo del cine Skandia y en el Cementerio de Estocolmo.

Cornell trata también el ilusionismo del techo como firmamento en espacios no cupulados, como ocurre en algunas de las iluminaciones cenitales de sus distintos croquis para la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Explica igualmente este aspecto en relación a las superficies acristaladas de distintos pabellones de la Feria de Estocolmo para estar cubiertos por la bóveda del cielo.

Se refiere también al ilusionismo “celestial” a mi parecer más interesante de Asplund, o, al menos, más cercano a los motivos concretos de este ensayo. Es éste el del interior del Cine Skandia, acerca del cual ya el propio Asplund había explicado como se hizo desaparecer visualmente el techo, dándole forma de bóveda ligera y pintándolo de azul oscuro, para que produjera la ilusión del espacio a cielo abierto, de noche, limitado por la bóveda del firmamento. En él son muy significativas las redondas y blancas lámparas, hoy inexistentes, y que si bien parecen hacer de tales convirtiendo el espacio en algo semejante a una fiesta o verbená al aire libre, a mi entender representan igualmente, e incluso de una forma más intensa y directa, la sugestiva idea de una mágica noche de “muchas lunas”.

Pero hemos de añadir que el ilusionismo de Asplund no se agota en la idea del techo como cielo, pues podemos encontrar algunos otros matices y recursos, también ilusionistas, bien diferentes.

Es sabido como el propio cine Skandia, tal parece que concebido en su totalidad como una ilusión, contiene algunos más, todos ellos de carácter tradicional, y realizados por medio de la decoración. Ya las propias cariátides que sustentan el anfiteatro —y algunos otros elementos arquitectónicos convertidos en representación humana— pertenecen a la más vieja tradición del ilusionismo arquitectónico: la personificación figurativa de los órdenes.

En el cine pueden destacarse también las puertas de entrada al anfiteatro, disfrazadas de paño mural, con puerta y ventana falsas, que se abre completo. El más importante de estos recursos escenográficos, puramente teatrales, es el del pasillo de entrada a los palcos, en que las puertas de éstos forman un pequeño cuerpo que sobresale en ángulo.

less abstract”— becomes slightly figurative as it is transformed into a magical and subtle nature. The reader, even though he doesn't know it, is reading within the representation of one of the slopes that so many suns illuminate.

But this illusionist condition of Architecture, inherited perhaps from the Baroque and Academic tradition and incorporated into its modern exercise, is found also, in the primitive Aalto —as we will see later—, but it is more present still in the work of an architect of known influence over him: in the work of Erik Gunnar Asplund.

Let us have a look at several details of Asplund's work in this sense.

The observation as to how much the Illusionism affects Asplund's work is not new. It was already noted and analyzed by Eliás Cornell in his article, “The Sky as a Vault... Gunnar Asplund and the Articulation of Space” (translated in the monographic book, *Asplund*, Spanish edition of Barcelona, 1988). Cornell deals, above all, with the question of the domes as an illusion of the heavens in the Library of Stockholm, and in his primitive sketches, in the Chapel of The Forest, in the circular Hall of the lobby of the Skandia Cinema and in the Stockholm Cemetery.

Cornell also deals with the Illusionism of the ceiling as a firmament in “non-domed” spaces, as occurs in several of the zenithal illuminations of his different sketches for the expansion of the Gotemburg Town Hall. He also explains this aspect in relation with the glass enclosed surfaces of the different pavilions of the Stockholm Fair to be covered by the celestial vault. He also refers to the “celestial” Illusionism, which I think is more interesting, in Asplund, or, at least, it is closer to the specific reasons for this essay. This is what is found in the interior of the Skandia Cinema. Asplund himself had explained how he made the ceiling visually disappear, giving it the shape of a light vault and painting it dark blue, so that it would produce the illusion of the space of an open sky, at night, limited by the vault of the firmament. The round, white lamps, which are today non-existent, were very significant in it. If they appear to be significant and convert the space into something similar to an open-air party or celebration; I feel they also represent, in a more intense and direct manner, the suggestive idea of a magical night of “many moons”.

However, we have to add that Asplund's Illusionism does not exhaust the idea of the ceiling as a sky, for we can find several other nuances and recourses, which are also illusionist, but are, at the same time, quite different.

It is well-known how the Skandia Cinema itself, which seems to be conceived in its entirety as an illusion, contains further characteristics, all of which take on a traditional nature, and have been carried out as a means of decoration. The caryatids themselves, which support the amphitheatre —and several other architectonic elements turned into human representations— belong to the oldest tradition of architectonic Illusionism: the figurative personification of the orders.

In the Cinema, one can also stress the entrance doors to the amphitheatre, disguised as a mural panel, with a false door and window, opens completely. The most important of these staged recourses, which are purely theatrical, is that of the entrance way to the boxes, where the doors of the boxes form a small body that stands out at an angle. These bodies are conceived of as independent architectures, all of which are different and made with a Pompeyan classicism, altering the scale in order for them to appear larger;

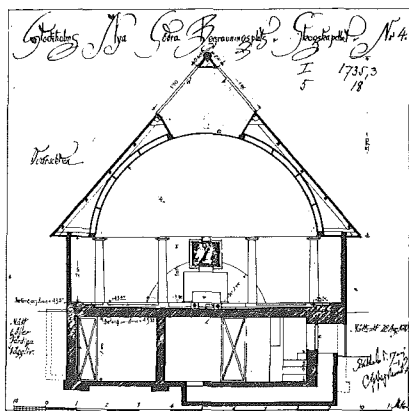
Estos cuerpos se conciben como arquitecturas independientes, todas distintas, hechas con un clasicismo pompeyano, alterándose de escala para parecer más grandes, y configurando así una calle clásica. Las puertas, por pequeñas, son falsas, y el techo es oscuro para desaparecer visualmente. La ilusión es, sin embargo, teatral; esto es, se reconoce como decorado y se comprende y acepta como representación.

Otros ilusionismos que creo encontrar en la obra de Asplund son bien distintos. Está entre ellos el de la idea de aparente pureza, inmaterialidad e ingravidez de la Capilla del Bosque. Esto es, el de la imagen de un edificio que se presenta exterior e interiormente ocultando de forma muy intencionada la tectónica y compleja estructura de madera que lo soporta. En el acceso, la cubierta de la capilla es una pirámide pura, cuya continuidad volumétrica es cuidada por la pizarra, y que parece sostenerse en las puntuales y aisladas columnas. El techo de este porche es una superficie continua, casi inmaterial, y las columnas lo reciben sin intermedio alguno —visible— de vigas o arquitraves, en una solución aparentemente ingenua, como si hubiera sido la obra de un diletante.

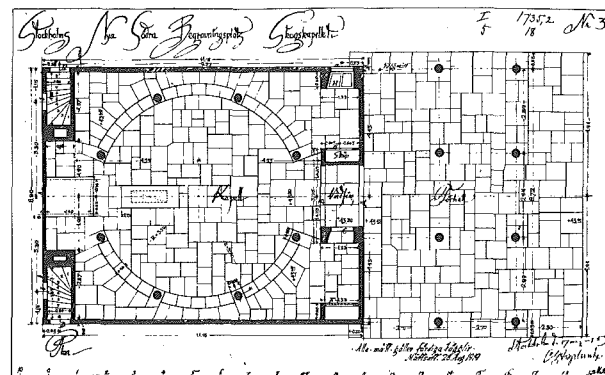
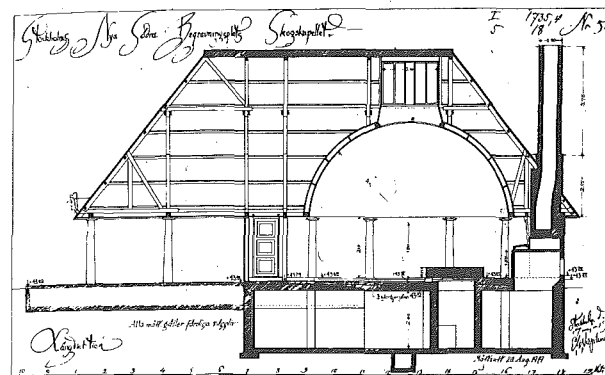
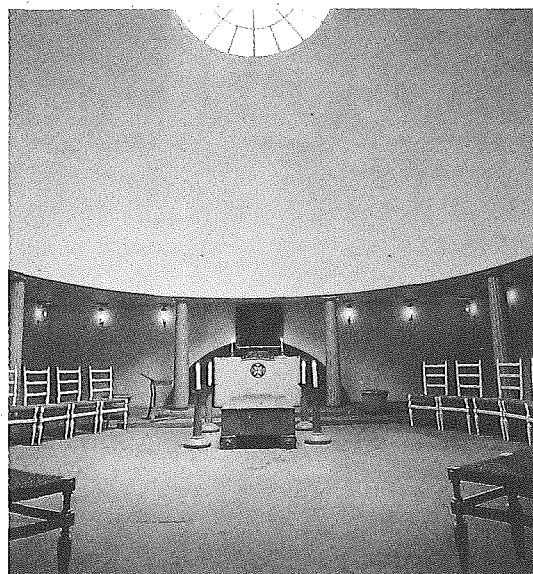
El volumen de la cubierta se presenta así como si fuera tan macizo como ingravido, no aludiendo en absoluto a la estructura ni al material que hace posible su pureza. Esta es tan extrema en el porche que la cubierta y el soffito forman incluso un ángulo agudo, posible por el revestimiento inferior de madera.

and thus, forming a classic street. The small doors are false, and the ceiling is dark in order to visually disappear. The illusion is, however, theatrical: it is recognized as a set; it is understood and accepted as a representation. Other illusionisms, which I find in Asplund's work, are quite different. Among them is the idea of the apparent purity, immaterialness and lightness of the Chapel of the Forest; and specifically, that of the image of a building presented on the outside and inside, hiding, in a highly intentioned manner, the tectonic and complex wood structure which supports it. In the access area, the Chapel is a pure pyramid, whose volumetric continuity is well cared for by the slate, and which appears to be supported by the precise and isolated columns. The ceiling of this porch is a continuous, almost immaterial surface area, and the columns receive it without any visible intermediary of beams or archtraves, in an apparently ingenuous solution, as if it had been the work of a dilettante.

The volume of the roof is presented in this way, as if it were as massive as it is light, not referring at all to the structure nor the material which makes its purity possible. This is so extreme in the porch that the roof and soffit even form an acute angle, which is possible due to the inferior covering of wood. The same occurs inside. The cavity of the ceiling appears to be made in a compact and light mass, supported by the walls and by the pillars, in which the columns are converted. The idea of form —revealed in its true nature by the clean and descriptive section— is thus, falsely ingenuous, appearing visually as if it were the way in which one could construct a model of plaster or any other material.



Asplund. Capilla del bosque, Estocolmo, 1918-20.
Asplund. Woodland Chapel, Stockholm, 1918-20.



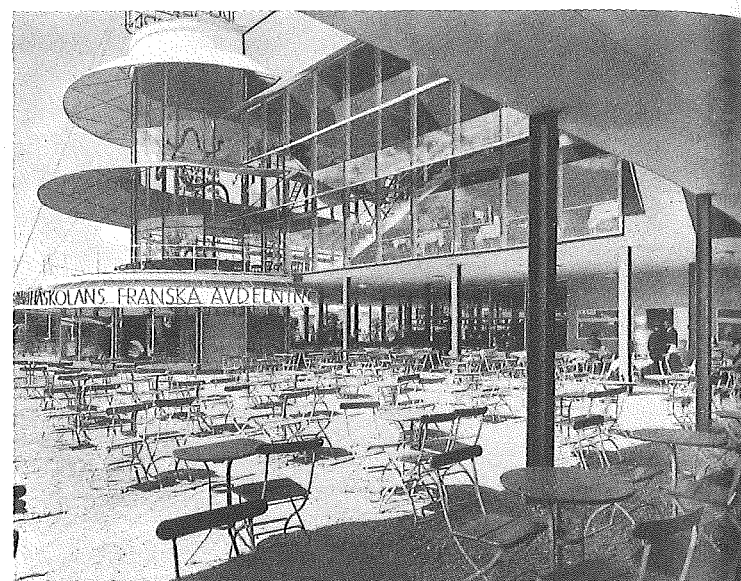
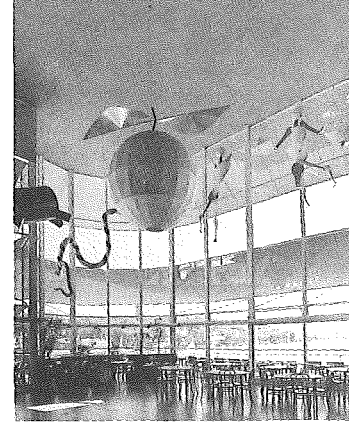
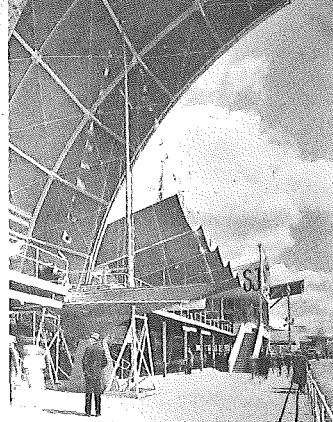
En el interior ocurre lo mismo. La cavidad del techo parece realizada en una masa, compacta y ligera, sostenida por las paredes y por los puntales en que se convierten las columnas. La idea de forma —revelada en su verdadera naturaleza por la pulcra y descriptiva sección— es así falsamente ingenua, apareciendo visualmente como si se tratara del modo en que puede construirse una maqueta de escayola o de otro material continuo.

Algo con matices semejantes ocurre parcialmente en los almacenes Skogskyrkogården, o en el Tribunal del Condado de Lister, si bien en éstos se trata más de un recurso proyectual heredado de la tradición con el matiz ilusionista que era corriente en ella al trasdosar los espacios principales y ocultar la construcción real de las cubiertas.

Con respecto al edificio del Juzgado interesa destacar un curioso detalle, el de los exagerados y llamativos balaustres de los bancos y barandillas de la Sala que, al ser tan notorios constituyen una muy importante contribución a la realidad visual de la misma. Su singularidad consiste en su abultamiento casi esférico, con el que toman un aspecto semejante al de una vasija vítrea, pero que —en la inevitable comparación que con otros balaustres clásicos de proporciones normales inconscientemente se hace— convierten en obvia dicha singularidad, transmitiendo una tensión figurativa cercana al movimiento: al parecer hinchados, de cristal soplado, tienden a dar la sensación de que podrían hincharse más, de no estar en equilibrio. No sé si esta sensación es sólo propia y ajena a las intenciones de Asplund, pues la Sala está hoy desfigurada en su color: los bancos eran originalmente negros, lo que sin duda contribuía a disminuir el efecto de los balaustres e incluso explica en parte su exageración.

Aunque podría insistirse en otros matices de este tipo en la obra de Asplund resulta preferible pasar a comprobar otra clase de ilusionismo, ya observado, y del que participó en gran modo la arquitectura moderna. Se trata de la que afectaba a los pabellones de la Feria de Estocolmo, en general, y singularmente al del Restaurante Paradiset y al Pabellón de Baile.

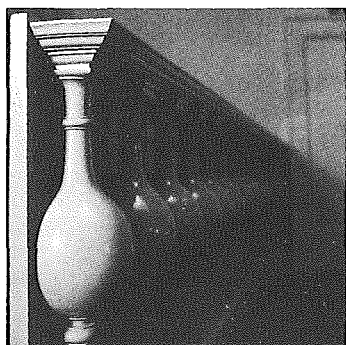
Influido por el constructivismo, y como ya se ha observado, Asplund concibió las arquitecturas de la exposición manejando el “milagro” que los materiales modernos suponían al convertir los edificios en



Asplund. Exposición de Estocolmo, 1928-30.
Asplund. Stockholm exhibition, 1928-30.

Something with similar touches partially occurs in the Skogskyrkogården stores, or in the Tribunal of Lister County. However, in these structures, it is more of a planned recourse, inherited from tradition, with illusionist nuances, and in which it was common for the main spaces to be pilastered and the real construction of the roofs hidden.

With regard to the Court building, it is interesting to point out a curious detail —the exaggerated and striking balustrades of the benches and the railings of the Hall. They are so noteworthy, they constitute a very important contribution to its visual reality. Their uniqueness consists in their almost spherical enlargement, with which they take on an appearance similar to that of a vitreous vessel, but —in the inevitable comparison which is unconsciously made with other classic balustrades of normal proportions— the already mentioned uniqueness becomes obvious, transmitting a figurative tension similar to movement: as they appear swollen, of blown glass, they tend to give the sensation that they could be swollen still more, as they are not in equilibrium. I do not know if this sensation is only mine and has nothing to do with Asplund's intentions, for the Hall is today disfigured by its colour: the benches were originally black, undoubtedly contributing to reducing the effect of the balustrades and even explaining their exaggeration in part.



Asplund. Tribunal de Lister, Sölvesborg, 1917-21.
Asplund. Lister County Courthouse, Sölvesborg, 1917-21.

ingrávidos e inmateriales, aunque sin la carga de violencia formal, desafío a la gravedad y radical inestabilidad de los vanguardistas rusos.

El acristalado restaurante, con formas que flotan en el aire, casi mágicas, exhibe dichas cualidades, propias como digo de la arquitectura moderna, que tiene en su raíz un ilusionismo que, si se quiere, es propio también de mucha arquitectura del pasado. El Pabellón de Baile vuelve extrema su ingravidez por las inverosímiles columnas que parecen sostener apenas la amplia bóveda.

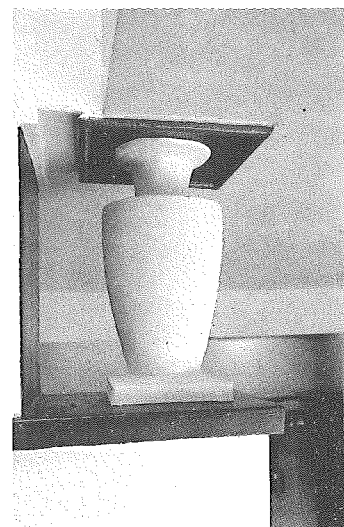
Ilusión clásica e ilusión moderna

Alvar Aalto practicó en su juventud el llamado "clasicismo nórdico". Admirador de Asplund y perteneciente a una cultura común es posible que el ilusionismo le llegara a través de esta cercanía. En el edificio del Club obrero de Jyväskylä (1923-1924), de arquitectura académica, hay algunos detalles ilusionistas que merecen citarse por su carácter significativo, más que por su importancia intrínseca. Son éstos el de las lámparas con forma de estrella en el interior de la Sala, trasunto moderado de las "lunas" del Cine Skandia, y el de un pequeño soporte en forma de ánfora que colocada en alto sobre un muro sostiene el techo. Son detalles muy leves, pero indicativos de las intenciones aaltianas.

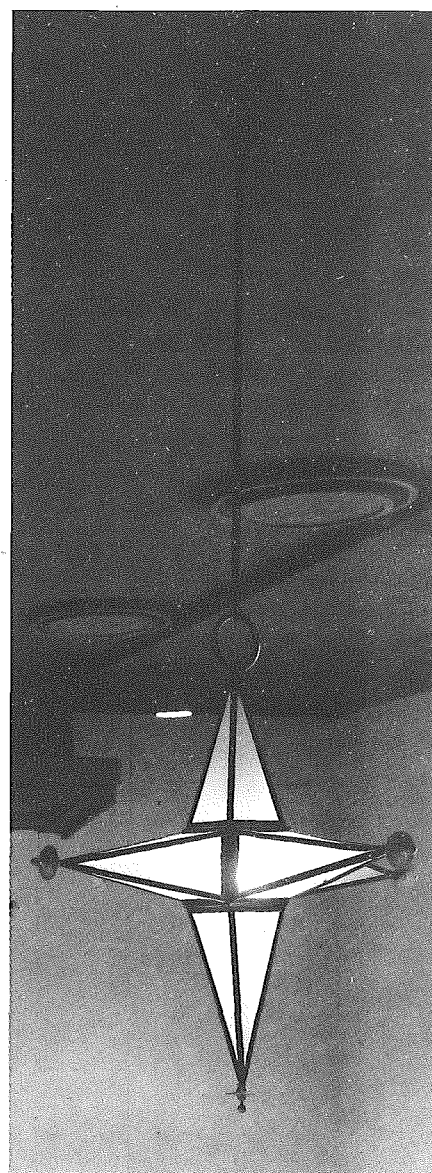
En un edificio de racionalismo moderado, el de la Cooperativa agrícola de Turku (1927-1929), hay una interesante y escenográfica escalera, que falsea la perspectiva, y es de concepto teatral. Pero fue en otro edificio de Turku, el destinado al periódico Turun Saromat (1928-1929), donde se proyectó un efecto ilusorio de muy distinto sentido. El edificio del periódico es una construcción entre medianerías, con una fachada racionalista de "fenêtres en longueur". Ocupando dos niveles de altura tiene un gran escaparate vertical que caracteriza el frente y en él, contrastando con la naturaleza abstracta de la fachada, Aalto había pensado que existiera una gran pantalla en la que proyectar la imagen gigante de la primera página del ejemplar del día para que fuera leído desde la calle. Así aparece en la perspectiva original del edificio, aunque supongo que no debió existir nunca en la realidad.

El recurso procedía del constructivismo, pues había sido empleado por los hermanos Vesnin en el proyecto para las oficinas del Pravda en Leningrado (1924). El edificio de Turku habría adquirido con él un carácter figurativo y emblemático que no tenía por sí solo.

La introducción de la fotografía proyectada —esto es, de algo completamente ilusorio— de una imagen conocida, pero a gran escala, significa un importante punto de inflexión en el modo de entender este tipo de recursos, antes derivados de la tradición, y llevados, a partir del periódico, hacia posiciones modernas. Tanto en los Vesnin como en Aalto suponía el uso de instrumentos que anticipan alguna de las posiciones radicales que, tantos años después, harían popular a Venturi. En Aalto tendrá alguna continuidad, como veremos.

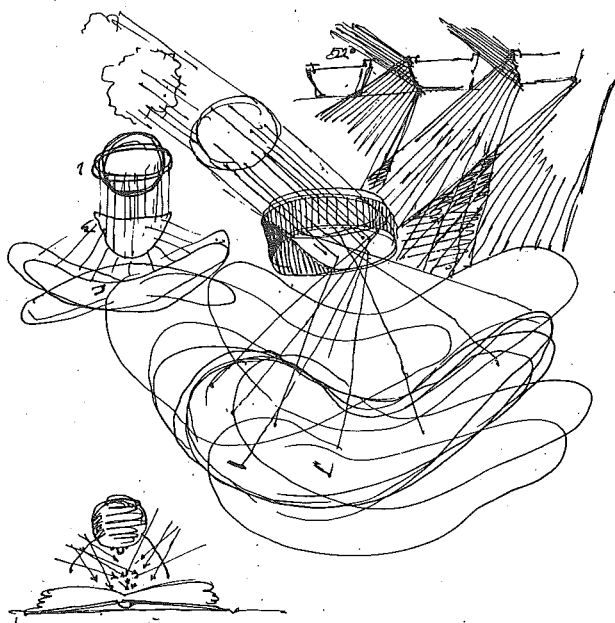


Aalto. Club obrero de Jyväskylä, 1924-25.
Aalto. Workers House in Jyväskylä, 1924-25.
Foto: Martti Kapanen, © Museo Alvar Aalto.



32 Las ondulaciones como formas arquitectónicas universales

Pero volvamos a la Biblioteca de Viipuri, y a sus muchos soles. Es bien sabido como estos lucernarios redondos se convirtieron en un recurso muy abundante en la arquitectura aaltiana, aunque sin transmitir nunca con claridad su significado, debilitando su capacidad ilusoria como si deliberadamente quisiera evitarse, y reduciendo así sus efectos a los que realmente se obtienen como iluminación y como resultado plástico y espacial. Parece así que las cualidades de imitación de la naturaleza y los valores inconscientes de la inspiración fueron suficientes para los objetivos perseguidos por el proyectista, que



Aalto. Biblioteca de Viipuri, 1935.
Aalto. Viipuri Library, 1935.
Foto: Martti Kapanen, © Museo Alvar Aalto.



Although we could insist on other touches of this type, in Asplund's work, it is preferable to proceed to verifying another kind of Illusionism, already observed, and in which modern architecture participated greatly. It is a matter of what affected the pavilions of the Stockholm Fair, in general, and especially that of the Paradiset Restaurant and the Dance Pavilion. Influenced by Constructivism, and as has already been observed, Asplund conceived of the exhibition architectures, by manipulating the "miracle" offered by the modern materials, whereby the buildings were converted into light and immaterial structures, but without the load of formal violence, the defiance of gravity and the radical instability of the avant-garde Russians. The glassed-in restaurant, with forms which float in the air, in an almost magical manner, exhibits these qualities, representative, as I have said, of modern architecture, which has in its roots, an illusionism, if you wish, which is representative as well of much of the architecture of the Past. The Dance Pavilion becomes extreme in its lightness due to the unique columns that appear to barely support the large vault.

Classic Illusion and Modern Illusion

Alvar Aalto practiced in his youth, the so-called "Nordic Classicism". An admirer of Asplund and belonging to a common culture, it is possible that the Illusionism reached him through this proximity. In the building of the Worker's Club of Jyväskylä (1923-1924), of academic architecture, there are several illusionist details that deserve to be mentioned due to their significant nature, more than their intrinsic importance. These details correspond to the lamps with the shape of a star on the inside of the Hall, a moderated representation of the "moons" of the Skandia Cinema, and a small support in the shape of an amphora, placed on high above a wall and supports the ceiling. They are very slight details, but indicative of the Aaltian intentions. In a building of moderate Rationalism, that of the Agricultural Cooperative of Turku (1927-1929), there is an interesting and scenographical staircase which falsifies the perspective and is derived from a theatrical concept. However, it was in another building of Turku, the one intended for the Turun Saromat newspaper (1928-1929), where an illusory effect of a very different nature was projected.

The Newspaper Building is a construction between party walls, with a Rationalist facade of "fenêtres en longueur". Occupying two levels, it has a great vertical window that characterizes the front, and in it, contrasting with the abstract nature of the facade, Aalto had thought that there would be a great screen on which to project the gigantic image of the first page of the newspaper copy of the day, to be read from the street. Thus, it appears in the original perspective of the building, although I assume that it never existed in reality.

The recourse came from Constructivism, for it had been used by the Vesnin Brothers in the project for the Pravda Offices in Leningrad (1924). The Turku building had acquired with it a figurative and emblematic nature that it did not have on its own.

The introduction of the projected photograph—that is, of something entirely illusory—of a known image, but on a great scale, signifies an important point of inflection in the manner of understanding this type of recourse, previously derived from tradition and then transferred by the newspaper to modern positions. Both in the Vesnin Brothers as well as in Aalto, it meant

"difuminó" el efecto ilusorio y figurativo en favor de la abstracción moderna.

Pero en la propia Biblioteca hay otros detalles que nos interesan, esta vez, en la Sala de conferencias.

Destaca en ella el conocido techo ondulado. Es bien sabido como fue éste un recurso, el del empleo de líneas, superficies y formas onduladas, uno de los *apriorismos formales* que Aalto empleó con una gran abundancia y con muy diversas naturalezas en cuanto a su condición de instrumentos proyectuales. Pues utilizó estas trazas onduladas como línea, como superficies, y como volúmenes; en vertical, en horizontal y en inclinado; reales y virtuales; para objetos y muebles y para edificios; para la definición de espacios interiores y para la de volúmenes externos; como elementos secundarios, como elementos principales e, incluso, como definición de una totalidad edificada.

Es éste, el de los invariantes formales apriorísticos, un tema clave en el modo aaltiano de proyectar, originado también en una analogía naturalista, pero en el que no nos entretendremos ahora más de lo necesario para nuestro tema.

En el techo de la Sala de conferencias la superficie ondulada tiene varios sentidos o intenciones. Se ha popularizado más el que corresponde al carácter funcionalista, tal y como Aalto mismo transmitió a través de un dibujo; esto es, para ayudar a la buena acústica de una sala demasiado larga y con vigas en el cielo raso.

Pero el techo alcanza también otro sentido, tan importante como el anterior: es también el modo de negarse a que la sala respondiera al modo convencional de proyectar los espacios y elementos lineales en la arquitectura racionalista; esto es, a ser generada por una sección o un tramo transversal que, simplemente, se repite por traslación. Pues Aalto buscaba siempre prescindir de este habitual esquematismo en la configuración de lo lineal, aún cuando no rechazara, sino más bien siguiera con frecuencia tales disposiciones.

Por último, el techo ondulado constituye una ilusión de movimiento, de vida. Como si el techo fuera un oleaje, sorprendido en un instante en que es "congelado", solidificado, y reproducido mediante la madera, invita al espectador a acercarse a la escena de tan larga sala, volviendo así atractivo el problema que precisamente la afecta: esa excesiva longitud. El lugar, con el techo, se vuelve insólito, y su cualidad figurativa es acentuada aún por los asientos.

Los asientos diferentes son un modo de invitar a ocupar los primeros, mucho más cómodos, insistiendo así en la solución al problema de la longitud. Pero —a mi parecer, al menos— hay en ellos también un matiz ilusionístico: los asientos, en la diversidad de sus tres versiones —sillones, sillas, taburetes— y en sus inevitables alusiones antropomórficas, semejan las diferentes personas sentadas en ellos. Evitar la uniformidad y la repetición suponía, de nuevo, reforzar la eliminación de las antipáticas convenciones que para Aalto tiene lo lineal, pero, al tiempo, "poblar" la sala de "especies" diferentes de asientos suponía también lograr que ésta siempre estuviera llena, aún cuando permaneciera en realidad vacía.

the use of instruments that anticipated one of the radical positions, which, many years later, would make Venturi popular. In Aalto, it would have some continuity, as we will see.

The Undulations as Universal Architectonic Forms

However, let us return to the Viipuri Library and to its many suns. It is well known how these round lights became a very abundant recourse in the Aaltian architecture, although they never transmitted their meaning with any great clarity. Their illusory capacity was debilitated as if it were deliberately avoided; and thus, their effects were reduced to those which were really obtained as illumination and as a plastic and spacial result. It seems, therefore, that the qualities of imitation of Nature and the unconscious values of inspiration were sufficient for the objectives pursued by the planner, which "stumped" the illusory and figurative and figurative effect on behalf of the modern abstraction.

However, in the Library itself, there are other details which interest us, this time in the Conference Hall.

Standing out in it is the well-known undulated ceiling. It is well-known as it was a recourse, that of using the lines, surfaces and undulated forms, one of the formal apriorisms, which Aalto used with a great abundance and with very diverse natures as designing instruments. He used these undulated designs in the following ways: as lines; as surfaces; and as volumes; in vertical, horizontal and inclined; real and virtual; for objects and furniture and for buildings; for the definition of interior spaces and external volumes; as secondary elements; as main elements; and even, as the definition of an built totality.

This is that of the aprioristic formal invariants, a key theme in the Aaltian manner of planning, which originated as well in a Naturalist analogy, but on which we will not dwell now more than what is necessary for our theme. In the ceiling of the Conference Hall, the undulated surface has several meanings or intentions. The one corresponding to the Functionalist nature has been popularized more, just as Aalto himself transmitted through a drawing; this is, in order to help the good accoustics of a room that was too large and furnished with beams.

However, the ceiling also attains another meaning, as important as the previous one. It is also the way of denying that the Hall would respond to the conventional manner of designing spaces and linear elements in Rationalist architecture; that is, to be produced by a section or transversal tram which is simply repeated by transfer. Thus, Aalto always sought to do away with this customary schematism in the configuration of what is linear, even when he would not reject, but rather follow frequently the use of such arrangements. And finally, the undulated ceiling constitutes an illusion of movement, of life, as if the ceiling were a series of waves, surprised in the instant in which they are "frozen", solidified and reproduced by means of the wood. It invites the spectator to approach the scene of such a long room, making as attractive as possible the problem which precisely affects it: its excessive length. The place, with the ceiling, becomes unusual; and its figurative quality is accentuated still further by the seats.

The different seats are a way of inviting one to occupy the first ones, which are much more comfortable, insisting in this way on the solution to the

34 El espacio como ilusión absoluta: el pabellón de Nueva York

El pabellón finlandés en la Feria de Nueva York de 1939 fue realizado por Aalto después de un concurso al que presentó tres proyectos y con los que ganó los tres primeros premios. En los tres la idea básica era la de una caja casi ciega, dentro de la cual el espacio se desarrolla como un intenso valor, dotado de riqueza y libertad. Esto es, en todos ellos se utiliza el método de disponer interiormente el espacio de un volumen previamente dado. También en todas las variantes la existencia de un cine —ilusión pura de vida y movimiento— tomaba una importancia fundamental, a través de la instalación de un cinematógrafo-bar, única dotación concreta del pabellón, más allá del espacio dedicado a exposición de objetos y fotografías.

En todos los proyectos se utiliza asimismo la posibilidad de disponer distintos niveles para el suelo y de usar la geometría curva u oblicua como medios de la riqueza espacial. Tan sólo en el del tercer premio —concebido como un espacio de matriz corbuseriana, en cuanto está únicamente ligado a la idea de libertad geométrica de la planta y a las dobles alturas— se separaron el bar y el cine, situados uno encima del otro, uniendo ambas cosas en los otros dos.

El proyecto del segundo premio es, como la Sala de lectura de la Biblioteca de Viipuri, un espacio iluminado cenitalmente, y de modo muy abundante, para provocar en él la ilusión de un exterior: troncos de árboles, vegetación, haces de líneas inclinadas al modo de varas, se disponen para conseguirlo. El restaurante-cine ha de encerrarse en un volumen propio para tener por el día la oscuridad necesaria, por lo que surge así la existencia de un volumen distinto dentro de un espacio que lo contiene, suspendido en el aire, y cuya presencia refuerza considerablemente la ilusión del espacio exterior.

La idea más atractiva fue la que se llevó a la realidad al ganar el primer premio, y de la que se presentaron al concurso dos variantes. Ambas quedaban unificadas por la misma cuestión: ordenar y caracterizar el interior del espacio —ahora concebido como un espacio sólo iluminado por controladas luces cenitales— mediante un sistema de superficies onduladas en planta, inclinadas y paralelas entre sí. Dichas superficies, pensadas como elementos compuestos por lamas de madera, por donde se filtra la luz y en las que exponer fotografías transparentes, convertían al espacio interior en un espacio insólito, puramente ilusionístico. En ambas variantes el recinto del pabellón se dividía en dos: el encerrado por las superficies como área expositiva y de circulaciones; y el cine-bar, situado tras las ondulaciones.

En el proyecto definitivo y en su realización —los que conocemos bien por las clásicas monografías de la obra aaltiana— se eliminó esta división de espacios, incorporando el cine al principal, y colocándolo a mayor altura, esto es, de modo más parecido al de las soluciones de los otros premios.

El pabellón era un lugar arquitectónico de ilusión absoluta y hasta su actual inexistencia —su vida única ya en el papel— refuerza hoy esta su principal condición. En un primer aspecto, el pabellón se produce como un lugar inesperado, insólito, difícil de entender, casi mágico: el

problem of the length. However —to my way of thinking, at least—, there is also an illusionistic effect in them: the seats, in the diversity of their three versions armchairs, chairs and benches— and in their inevitable anthropomorphic references, resemble the different persons seated in them. In order to avoid uniformity and repetition, it was necessary, once again, to reinforce the elimination of the uninviting conventions that everything linear held for Aalto, while, at the same time, "populate" the room with different seated "species". This also meant having the room always appear full, even when it was, in reality, empty.

Space as an Absolute Illusion: the New York Pavilion

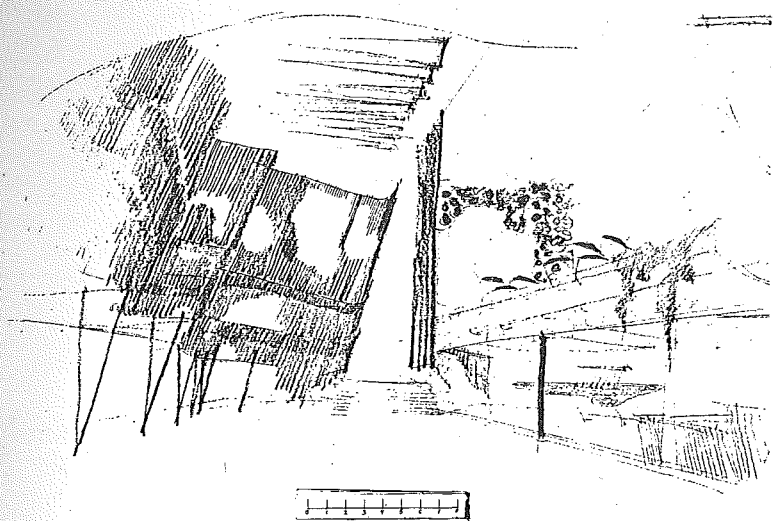
The Finnish Pavilion at the New York world's Fair of 1939 was designed by Aalto after a contest in which he presented three projects and with which he won the three first prizes. In the three, the basic idea was that of a blind box, almost obligatory due to the terrain, within which the space was developed as an intense value, furnished with richness and liberty. That is, in all of them, the method was used of arranging the space on the inside of a previously given volume. Also, in all the variations, the existence of a cinema —the pure illusion of life and movement took on fundamental importance, through the installation of a cinematographic-bar, the only specific facility of the pavilion, beyond the space dedicated to the exhibition of objects and photographs.

In all the projects, the possibility of arranging different levels for the floor is also employed, as a means of spacial richness, with the use of the curved or oblique geometry. The third prize was conceived of as a space of a Corbuserian model, due to the fact that it is only linked to the idea of the geometric freedom of the floor and the double heights. Only in this project were the bar and cinema separated, situated one on top of the other, bringing both things together.

The second prize project, the Reading Room of the Viipuri Library, is a space illuminated zenithal-wise, and in a very abundant manner, in order to bring about the illusion of an exterior: tree-trunks, vegetation, beams of lines inclined in the manner of bars, all of which are arranged in order to achieve this. The restaurant-cinema has to be enclosed in a suitable volume during the day in order to maintain the necessary darkness, so that it emerges from the existence of a volume, different from the space which contains it, suspended in the air. Its presence reinforces considerably the illusion of exterior space.

The most attractive idea was the one which became a reality and which won first prize. Two variations were presented of it in the contest. Both were unified by the same question: ordering and characterizing the inside of the space —conceived now as an entirely blind space— by means of a system of undulated surfaces, inclined and parallel to one another. Said surfaces, thought of as elements made up of wooden slats, through which the light filtered through, and on which transparent photographs could be exhibited, converted the interior space into an unusual area, which was purely illusionistic. In both variations, the area of the pavilion was divided into two parts; the one enclosed by the surfaces, as an exhibitional area and one of movement, and the cinema-bar, located behind the undulations.

In the definitive project and in its execution —for those of us who know the classic monographs of the Aaltian work well— this division of spaces was

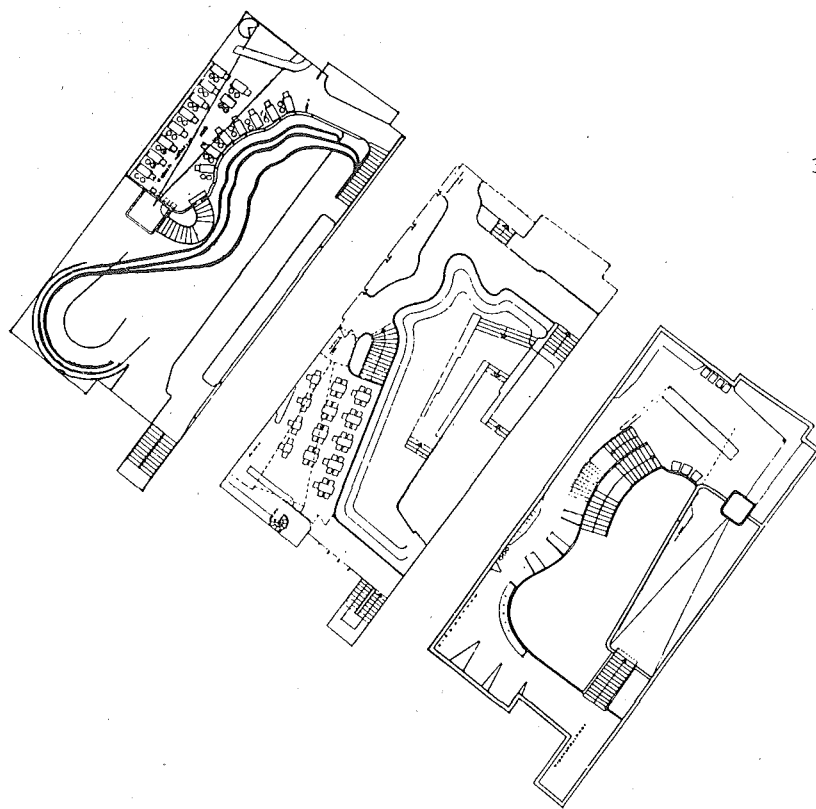


interior aparecía ante el hipotético visitante como un mundo propio que desde fuera no podía en absoluto ser adivinado. Al entrar, la condición paralelepédica del volumen quedaba desmentida por la inmensa complejidad interna.

Pero esto también es ilusorio, pues la enorme complejidad es, en cierto modo, falsa: el interior, no tiene, en realidad, la inmensa complejidad que aparentaba y que es percible aún en las fotografías. Pues en efecto, las operaciones geométricas que con el proyecto se hacen no son tan complicadas como a primera vista parecen, y éstas pueden definirse mediante la planta y mediante la sección transversal, documentos en definitiva convencionales, y a través de los que el edificio se entiende por completo. La planta introduce la oblicuidad —no era éste un recurso original de Aalto: recuérdese al respecto que el famoso pabellón de Melnikov se hizo para la Exposición de París de 1925, esto es, 14 años antes— y la forma de la línea ondulada, poco compleja en realidad, que sirve de directriz a las pantallas que cualifican y caracterizan el espacio.

No existe, por ejemplo, ninguna doble curvatura —cuestión que un cúpula tendría—, ni mucho menos una triple. Tampoco existen las superficies alabeadas. La sección transversal señala las alturas del suelo y la inclinación de las superficies onduladas, pero éstas son ya todas las variaciones que el diseño introduce frente a un espacio definido por el triedro ortogonal. Si dibujáramos una sección longitudinal —cosa que Aalto no hace, o, al menos, no publica— veríamos que ésta podría ser construida con los datos de la planta y de la sección transversal, pues la longitudinal sería del todo fiel a la geometría cartesiana, no introduciendo así ninguna otra variación.

El mecanismo del proyecto es tan astuto como elemental, pues se trata de seguir el modo en que se configuran los espacios lineales, sólo que



Aalto. Pabellón finlandés en la Feria Mundial de Nueva York, 1939.
Aalto. Finnish Pavilion at the New York World's Fair, 1939.

eliminated, incorporating the cinema into the main space and situating it at a greater height; that is, in a very similar manner to that of the other solutions.

The pavilion was an architectonic place of absolute illusion and until its current non-existence —its only life exists on paper— it reinforces today this main condition. In the first aspect, the pavilion is produced as an unexpected, unique place, difficult to understand and almost magical: the interior appeared before the hypothetical visitor as a world of its own; and from the outside, no one could guess about it at all. Upon entering, the parallelepiped condition of the volume was belied by the immense internal complexity.

However, this also is illusory, for the enormous complexity is, to a certain extent, false: the interior does not have, in reality, the immense complexity which it showed and which is perceivable even in the photographs. For, in fact, the geometric operations with which the project was carried out, are not as complicated as they may seem at first glance. These can be defined by means of the ground plan and by means of the transversal section; that is, by conventional documents, through which the building can be completely understood. The ground plan introduces the obliqueness —this was not an original recourse of Aalto: remember in this sense that the famous pavilion of Melnikov was made for the Paris Exhibition of 1925, that is, 14 years before —and the form of the undulated line, which is not very complex in reality, serves as the guideline for the screens, which qualify and characterize the space.

There is; for example, neither double curvature —a question which a dome would have— nor much less a triple one, nor are there warped surfaces. The transversal section marks the heights over the floor and the inclination of the

36 de forma singular: el espacio se consturye trasladando la generatriz compuesta por la sección inclinada de las pantallas a través de la directriz que en planta dispone la mixta línea ondulada. Esta operación, unida a la oblicuidad dada al espacio, provoca la ilusión de enorme complejidad y obtiene, mediante la luz, la apariencia insólita. Huir de los esquematismos propios de lo lineal, pero conservar sus sencillas reglas de configuración: tal la idea que aparece, en tantos y tan diversos casos, en la obra de Aalto.

Que la complejidad podría ser fácilmente mucho mayor es obvio, a poco que se piense, y el propio Aalto lo señala al indicar una de las posibles y no seguidas vías: en el extremo de las superficies onduladas cercano a la puerta éstas pierden su paralelismo. Pero esta simplicidad de instrumentos al servicio de efectos complejos no es sólo una prueba de maestría: también lo es de racionalidad, de sentido de la construcción material, de control sencillo mediante dibujos en diédrico. Aalto no necesita para proyectar ni perspectivas ni maquetas: los esbozos del interior con el efecto de las ondulaciones inclinadas son concesiones al buen entendimiento de la propuesta en el concurso y comprobaciones, o, mejor aún, placeres personales; en las monografías no aparecen.

En un segundo aspecto, el interior finge, mediante la luz, estar directamente relacionado con el exterior: la luz artificial se identifica y funde con la luz natural y las pareces onduladas semejan ser un muro-cortina de cerramiento. Este ilusionismo se completa con el propio de la fotografía que por transparencia se exhibe, y queda emblematizado por el cine, ilusión absoluta, lumínica y "nocturna", apretada síntesis, y acaso inspiración, de las ides del edificio.

Hay más, desde luego: la ilusión de ingravidez, de irrealidad o fantasía, y hasta de vida o movimiento. Está también la apariencia aleatoria de la forma, falsamente gestual o improvisada, y magistralmente —férreamente— modelada, en realidad. Todo ello al servicio del carácter y del programa, y todo ello maravillosamente efímero, ferial, desaparecido: conservado tan sólo en la ilusión gráfica que llamamos libro.

El edificio "animado": los dormitorios del M.I.T. y la Urbanización de Pavia

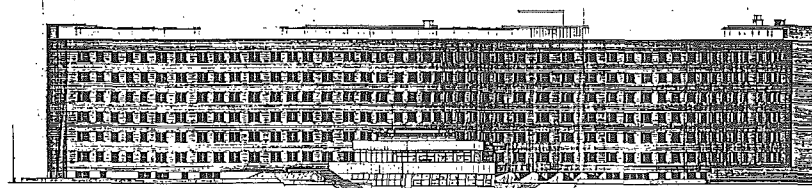
Vuelve la línea ondulada, tantas veces empleada por Aalto de tan distintas formas, a servir de soporte del proyecto. Y vuelve, en el pabellón de dormitorios del M.I.T., para tomar grosor y convertirse en bloque, en edificio lineal.

Pues de nuevo nos encontramos ante el problema que a Aalto obsesionaba: usar los instrumentos de la composición lineal sin aceptar sus precariedades. Esto es, sin aceptar los esquematismos, durezas y problemas formales que se encuentran al trabajar como directriz con una línea recta, de por sí indefinida, al pretender limitarla y convertirla en un "segmento arquitectónico".

La línea recta, al ondularse, se convertirá en figura. Pero sin necesidad de ser cerrada, como en la tradición, sino continuando como línea, al fin, y siguiendo así las ideas modernas, aún cuando aceptándolas sólo

undulated surfaces, but they are, then, all the variations which the design introduces before a space defined by the orthogonal trihedron. If we were to draw a longitudinal section —something which Aalto does not do, or at least, does not publish— we would see that it could be constructed with the data from the ground plan and the transversal section, because the longitudinal line would be entirely faithful to Cartesian geometry, without introducing any other variation.

The design mechanism is as astute as it is elementary, for it is a matter of following the manner in which the linear spaces are shaped, but in a unique manner. The space is constructed by transferring the generatrix, made up of the inclined section of the screens, through the guideline which the mixed



undulated line has on the ground plan. This operation, together with the obliqueness given to the space, produces the illusion of enormous complexity and obtains, by means of the light, its unusual appearance. Avoiding the schematisms representative of what is linear; but conserving their simple rules of configuration is the basic idea which appears, in so many and diversified cases in Aalto's work.

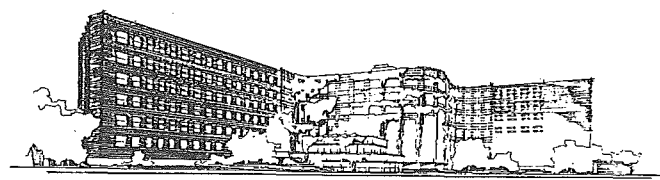
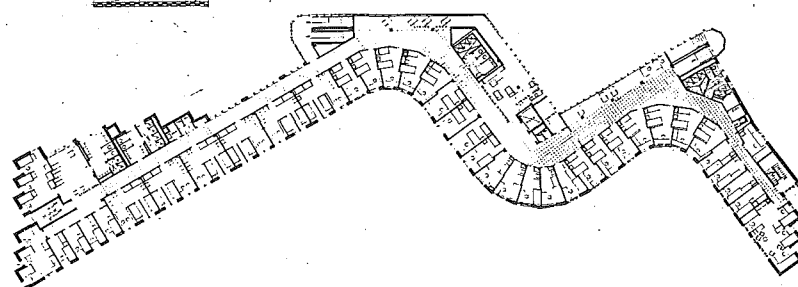
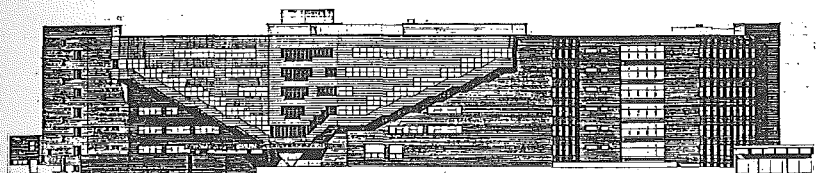
The fact that the complexity could easily be much greater is obvious, no matter how little we think about it, as Aalto himself points it out, when he talks of the possible, but not followed solutions: at the end of the undulated surfaces, close to the ground plan, the parallelism is lost. However, this simplicity of instruments at the service of complex effects, is not only a proof of skill, but also, one of rationality, of the sense of the material construction, and of simple control by means of dihedral drawings. Aalto does not need to design either perspectives or models. The sketches of the interior with the effect of the inclined undulations are concessions to the sound understanding of the proposal in the contest; they do not appear in the monographs.

In a second aspect, the interior pretends, by means of the light, to be directly related to the exterior. The artificial light appears as natural light and the undulated walls resemble an enclosure wall. This illusionism is completed with that of the photograph exhibited with transparency and emblematized by the cinema —the absolute, illuminated and "nocturnal" illusion, the tight synthesis and perhaps the inspiration of the ideas of the building.

There is more; of course, the illusion of lightness, of irreality or fantasy, and even life or movement. There is also the contingent appearance of the form, falsely gestural or improved, and magnificently —ferreously— modelled, in reality. All of this is at the service of the character and the program and all of this is marvellously ephemeral, fair-like, disappeared —conserved only in the graphic illusion which we call free.

del lado de sus virtudes. Conservando el mecanismo proyectual de la repetición de módulos que se trasladan siguiendo la directriz y el apilamiento simple en altura con que la lógica elemental ha caracterizado a los edificios residenciales.

Observar la planta es suficiente para entender los recursos de refuerzo que Aalto utilizó para convertir la línea en figura, aún cuando el sutil y cuidadoso trazado de la directriz —que evita el paralelismo y la ortogonalidad— le hubiera permitido conformarse con la ondulación y hacer un bloque más esquemático, más puro. Véase el elaborado modo en que se resuelven sus extremos, puntos clave de tal asunto, y véase también como el proyectista se ha negado al fin a que el edificio



Aalto. Residencia de estudiantes, M.I.T. Cambridge, Massa., EE.UU., 1947-48.
Aalto. Students Dormitory, M.I.T. Cambridge, Massa., EE.UU., 1947-48.
© Alvar Aalto Foundation.

sea realmente lineal al darle en algunas partes mayor grosor y adoptar para su configuración una cara y una espalda, un haz y un envés, geométricamente diferentes y bien identificables. La cara es ondulada, fiel a su figura, y, cóncava, se abre al jardín, al paisaje. La espalda es quebrada, dejando espacio para el resto del programa, y se presenta hacia afuera, convexa, como una muralla. El edificio es lineal y, al tiempo, deja de serlo. Tantos problemas de cara y espalda en los bloques lineales dejaban así de existir al hacer hincapié, en vez de huir, en sus características más elementales.

En cuanto a la inspiración, la referencia a los meandros del Charles River es, por repetida, evitable; ignoro su fundamento. En su base está presente, desde luego, el naturalismo aaltiano, pero en todo su desarrollo y en su resultado veo claramente —creo leer— la intensidad de una nueva y atractiva ilusión.

El edificio ondulado se presenta a sí mismo como comparación con el edificio recto, y la existencia de este último como punto de partida se refleja incluso en los primeros croquis del trabajo, en los que se esbozaba un bloque convencional. Es decir, que el curvado bloque se manifiesta como imagen ante cualquier espectador haciendo inequívoca referencia al bloque recto del que procede: aparece así como insólito precisamente por ser distinto al normal. Mejor aún: por parecer en realidad el normal que se ha curvado.

Pero el bloque, al curvarse, se ha vuelto “natural”, como si tuviera movimiento y vida, como si pudiera volver a estirarse. Y esa ilusión, veladamente, puede transmitir: la de un edificio en apariencia vivo, “animado”.

The “Animated” Building: The Dormitories of MIT and the Urban Development of Pavia

The undulated line returns, used so many times by Aalto in such different forms, in order to serve as the support of the design. And it returns in the Pavilion of the MIT Dormitories, in order to take on thickness and become, in block, a linear building.

Once again we find ourselves faced with the problem that obsessed Aalto: using the instruments of linear composition, without accepting their precariousness —without accepting the schematisms, difficulties and formal problems which are found when working with a straight line as a guideline, which is itself indefinite, and trying to limit it and convert it into an “architectonic segment”.

The straight line, when it is undulated, becomes a figure. It has, however, no need to be closed. As is traditional it is continued as a line, in the end, following the modern ideas, which are accepted only with their virtues. The design mechanism of the repetition of modules is conserved, transferred by following the guideline. The simple piling up, in height, and thus, the elementary logic characterizes the residential buildings.

It is enough to observe the ground plan in order to understand the reinforcement recourses which Aalto used in order to convert the line into a figure, even when the subtle and careful layout of the guideline —which avoids parallelism and orthogonality— would have allowed him to conform to the undulation and make a more schematic, purer block. Let us see the elaborated manner in which these extremes are resolved, key points in such a matter; and also, let us see how the planner has refused, in the end, to have the building be really linear-when he gives it a greater thickness in some parts and adopts for its configuration, a front and a back, which are

38 También puede verse en otro modo si prescindimos del naturalismo —de la ilusión de vida y movimiento— para quedarnos tan sólo con el hecho insólito de que un edificio lineal, objeto rígido material e inanimado, se curve y pliegue a pesar de todo. Visto así, se produce un interesante matiz surrealista de lo ilusorio, esto es, de un sentimiento con matices literarios o conceptuales cercano al que llevó a Dalí a pintar relojes blandos. Se trata de una ilusión algo velada, como siempre, pero poderosa. Y tengo para mí que cargada de intención. En la urbanización proyectada para Pavia (Italia, 1966) un tipo de bloque ondulado, ahora linealmente puro aunque compuesto por escalones en “diente de sierra” constituye la unidad básica de un sistema basado en una trama. Un sistema de ciudad abierta que combina y rechaza, simultáneamente, aspectos procedentes del Plan para Argel de Le Corbusier (1930) y de las ideas de ciudad del primer Hilberseimer. De acuerdo con la forma del terreno, los bloques se dispusieron formando cuatro grupos distintos, y compuestos por edificios siempre diferentes entre sí. En efecto, todos los bloques del proyecto, sin dejar de pertenecer a la misma trama y geometría, son desiguales: se distinguen en su longitud, que varía la forma, en sus límites, en su altura y en, su escalonamiento. Tanto la “ciudad” completa como cada grupo y cada edificio se someten a las mismas reglas formales, pero sin que exista la repetición, pues, a pesar de la inexorable trama de base, todo se individualiza y se vuelve distinto, aunque de la misma clase.

Estamos así en presencia de la “ciudad orgánica”, de aplicaciones de analogías con las leyes de la naturaleza, y no sólo por la idea de nucleación o por la propia forma, sino, sobre todo, por esa condición singular que afecta a los elementos: éstos toman la individualidad que corresponde a los seres vivos, pero, al tiempo, la igualdad básica que distingue a las especies.

De nuevo se trata de recoger las virtudes de lo lineal sin aceptar sus defectos: de Le Corbusier en Argel se recoge la idea de forma y se rechaza la escala; de Hilberseimer se acepta el orden, la necesidad del sistema, pero no la repetición ni el esquematismo. El proyecto obedece al entendimiento de la condición discontinua como verdadera naturaleza de la corteza terrestre, logrando la singularidad, la variación y la precisión y atractivo del espacio abierto.

La ordenación lineal y sistemática ha sido vencida sin necesidad de abandonarla. El conjunto de líneas abstractas se convierte en tema figurativo, pero tanta ha sido la insistencia que, premeditada o no, una fuerte y nueva ilusión se produce: la ciudad se mueve, está “animada”, serpentea; los bloques, individualizados y dotados de la ilusión de movimiento que crean sus ondas, parecen aludir a gigantescos animales que, en manada, se deslizan sobre el terreno. Las fotos de la maqueta son al respecto bien expresivas, si bien es preciso admitir que la realidad edificada tal vez no lo hubiera sido tanto. Un ilusionismo semi-oculto, voluntariamente escondido entre la condición abstracta de las formas, con respecto al que no se logra distinguir en qué medida procede de la inspiración —está en el origen— o cuánto es un producto del método, imagen final de las intenciones, de las ideas.

geometrically different and well identifiable. The front is undulated, faithful to its figure. It is concave, and opens to the garden, to the landscape. The back is broken, leaving a space for the rest of the program. It is presented towards the outside, convex, as ramparts. The building is linear, but at the same time, ceases to be so. Both the problems of the front and the back in the linear blocks disappeared when emphasis was placed on, instead of fleeing from, the more elementary characteristics.

As regards inspiration, reference to the meanders of Charles River can be avoided, because it is repetitious; I am not familiar with the grounds. Of course, the Aaltian Naturalism is present at the base, but in all of its development and in its results, I see clearly —I believe to read— the intensity of a new and attractive illusion.

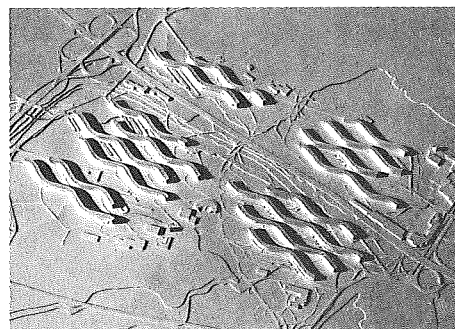
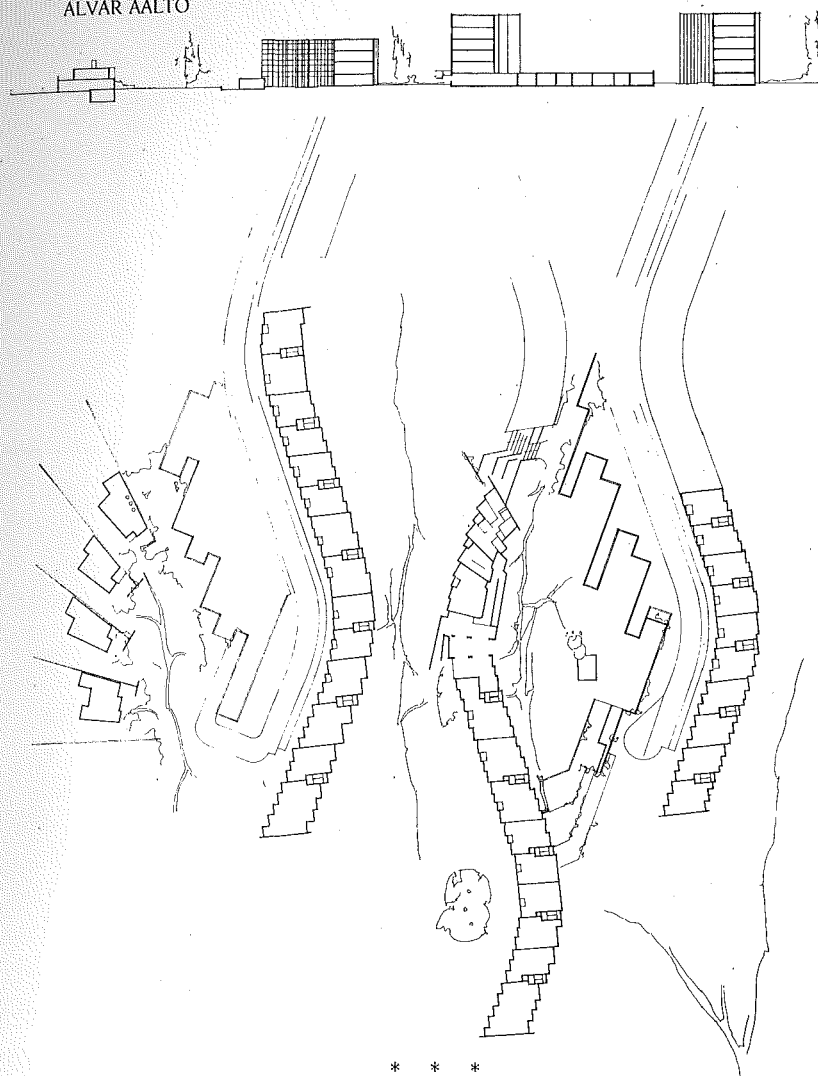
The undulated building presents itself as a comparison with the straight building and the existence of this last one as a starting point is even reflected in the first drawings of the work, in which a conventional block was sketched. That is, the curved block appears as an image before any spectator, making an unmistakable reference to the straight block from which it comes: it appears unusual precisely because it is different than normal. This is better still, because it seems, in reality, that what is normal has been curved.

However, the block, when it is curved, has become “natural”, as if it had movement and life, as if it could straighten itself out again. And that illusion, in a veiled manner, can be transmitted: a building with a living, “animated” appearance.

If we do away with the Naturalism —the illusion of life and movement— it can also be seen in another way. In order to remain only with the unusual event that a linear building, the object of rigid and inanimate material, is curved and folds over itself despite everything. Seen in this way, an interesting surrealistic nuance is produced of what is illusory; that is, of a sentiment with literary or conceptual touches, similar to when Dalí painted his soft clocks. It is a somewhat veiled illusion, as always, but powerful. And I consider it loaded with intention.

In the urban development designed for Pavia (Italy, 1966), a type of undulated block, linearly pure, although made up of steps in the form of “the teeth of a saw”, constitute the basic unity of a system based on a tram. It represents a system of an open city that combines and rejects, simultaneously, aspects from the Le Corbusier’s Plan for Algeria (1930) and the ideas of the city of the first Hilberseimer. In accordance with the form of the terrain, the blocks were arranged forming four different groups, and they were made up of buildings which were always different from one another. In fact, all the blocks of the project, without ceasing to belong to the same tram and geometry, are unequal. They are distinguished in their length, which varies the form, depending upon their limits, their height and their spacing out. Both the complete “city” as well as each group and each building are submitted to the same formal rules, but without any repetition existing; because, despite the inexorable tram of the base, everything is individualized and becomes different, although they are of the same class.

We are thus in the presence of the “organic city, of applications of analogies with the Laws of Nature, not only because of the idea of nucleation or because of the form itself, but also, above all, due to that unique condition which affects the elements: they assume the individuality which corresponds



Aalto. Urbanización en Pavia, Italia, 1966.
Aalto. Housing Complex in Pavia, Italia, 1966.

to living beings but, at the same time, the basic equality which distinguishes the species.

Once again it is a matter of adopting the virtues of what is linear without accepting its defects: from Le Corbusier in Algeria, we can pick up the idea of form and reject the scale; from Hilberseimer, the order, the need for the system can be accepted, but not the repetition nor the schematism. The project obeys the understanding of the discontinuous condition as the real nature of the earthly crust, achieving the uniqueness, variation and precision and attractiveness of the open space.

The linear and systematic arrangement has been overcome without the need to abandon it. The set of abstract lines becomes a figurative theme, but such has been the insistence that, premeditated or not, a strong and new illusion is produced in the following ways: the city is moved, "animated" by twists and turns; the blocks are individualized and furnished with the illusion of movement which its waves create, seems to refer to gigantic animals which, in herds, slide over the terrain. The photos of the scale model are quite expressive, although it is necessary to admit that the constructed reality might not have been exactly so. It is not possible to determine to what extent a half-hidden illusionism, voluntarily concealed between the abstract condition of the forms, comes from inspiration—it is in the origin—or how much is a product of the method, the final image of the intentions, the ideas.

* * *

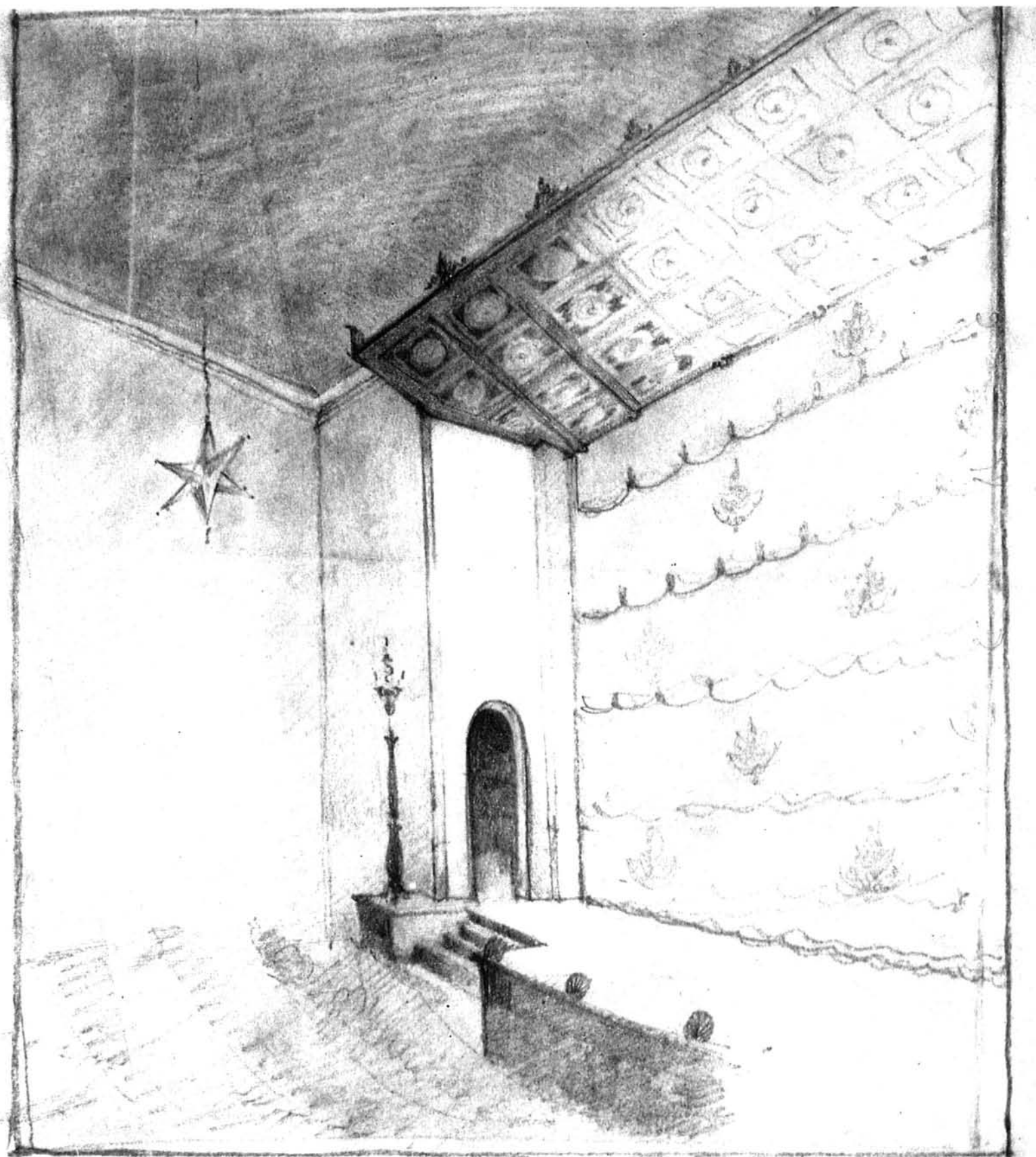
Aalto's Illusionism—whose touches we could perhaps continue observing in certain works—cannot only be associated with inspiration. It adds to his architecture, an aspect which enriches it, giving it a greater attraction and altering the meaning which was conventionally had of it. It also refers to and symbolizes his reflections about discipline, when, supported by his formal fertility and his powerful intelligence, it was capable of transforming Modernity without denying its principles. Besides, he does so with realism and with considerable simplicity before his objectives: with an economy of formal means.

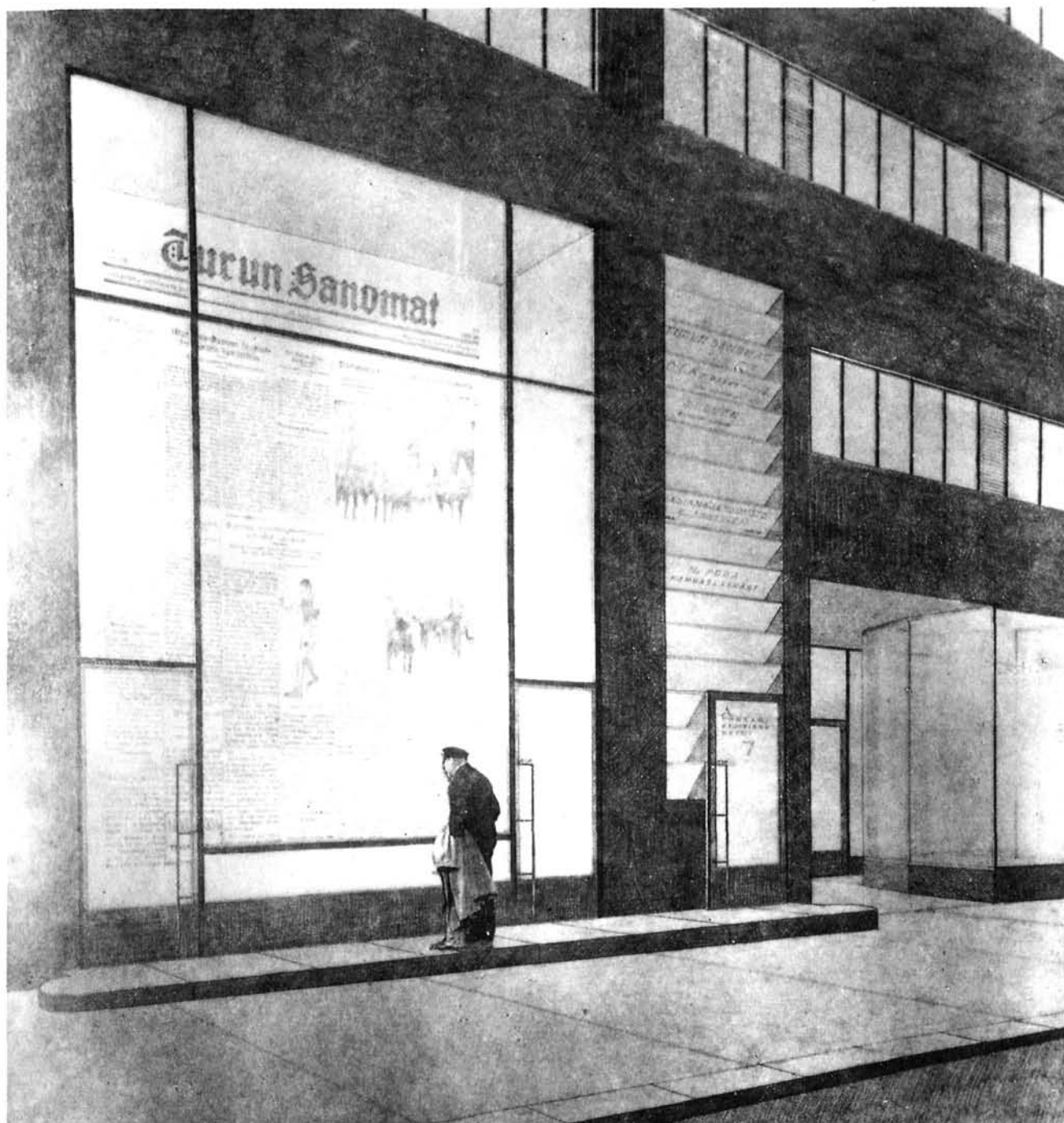
His lesson becomes current today when several of the architectonic ambitions which are currently pursued, seem to follow the exploitation of the modern heritage with similar touches, or even alternatives, but always with a general over-abundance of means, rather unclear objectives and a greater complication. The present text does not manage, in its brevity, analysis of his rich work can offer, but it aspires to express his work as a strict element of comparison and, in some cases, as the image of its own limits.

Pues el ilusionismo en Aalto—cuyos matices podríamos, tal vez, seguir observando en algunas otras obras—no sólo se relaciona con la inspiración y añade a su arquitectura un aspecto que la enriquece, que le da un mayor atractivo y que altera el significado que convencionalmente se tuvo de ella. También se refiere y simboliza su reflexión acerca de la disciplina, cuando apoyado en su fertilidad formal y en su poderosa inteligencia fue capaz de transformar la modernidad sin negar sus principios. Haciéndolo por añadidura con realismo y con bastante simplicidad frente a sus objetivos: con economía de medios formales.

Su lección se vuelve hoy actual cuando algunas de las ambiciones arquitectónicas que contemporáneamente se persiguen parecen continuar la explotación de la herencia moderna con matices semejantes, o bien alternativos, pero siempre con una general sobreabundancia de medios, poca nitidez de objetivos y mayor complicación. El presente texto no alcanza en su brevedad más que a enunciar una leve insinuación de lo que el análisis de su rica obra puede ofrecer, pero aspira a manifestar ésta como un exigente elemento de comparación y, en algunos casos, como la imagen de su propio límite.

Madrid, verano-otoño de 1990 y enero de 1992.





Lámparas como estrellas. Aalto traslada al salón de Jyväskylä, y de forma mucho más moderada, el ilusionismo de Asplund en el cine Skandia con su noche de muchas lunas.

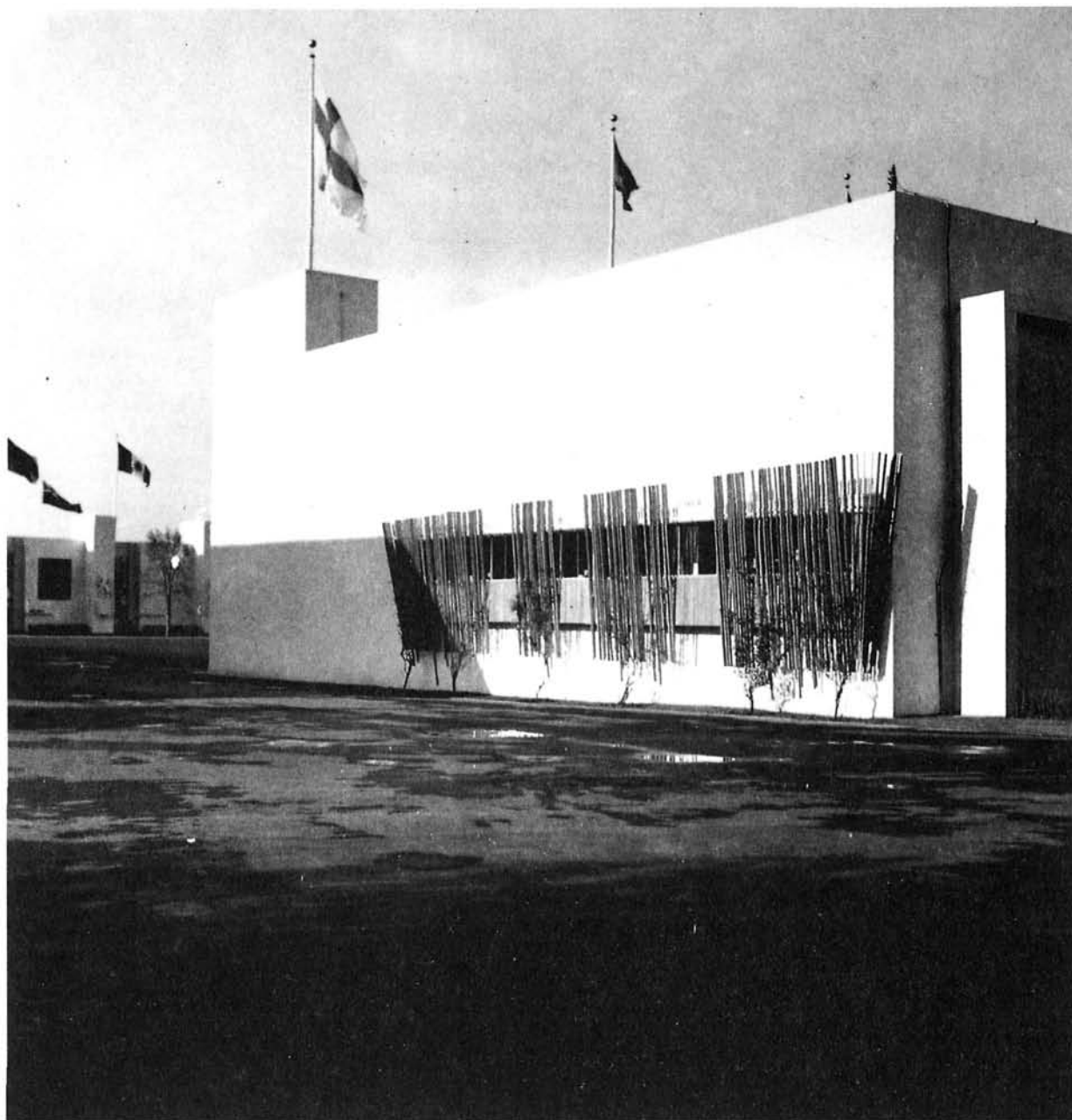
Lamps like stars. Aalto transfers to Jyväskylä's living room and in a much more moderate form, Asplund's illusionism in the Skandia Cinema, with his night of many moons.

© Alvar Aalto Museum.

La fachada racionalista del edificio del periódico en Turku quedaba figurativamente afectada por la ilusión de la imagen de la primera página gigante del diario del día.

The Rationalist facade of the building of the Turku newspaper was figuratively affected by the illusion of the image of the first giant page of the day's newspaper.

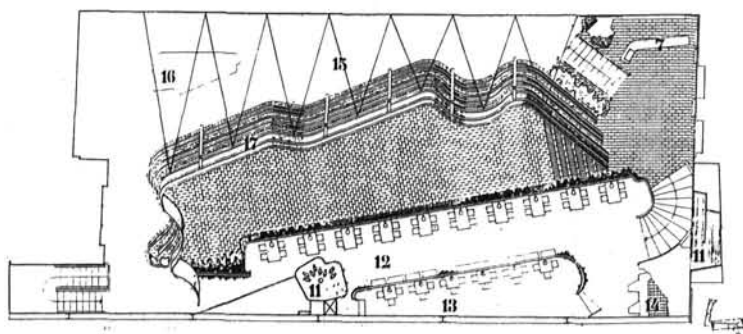
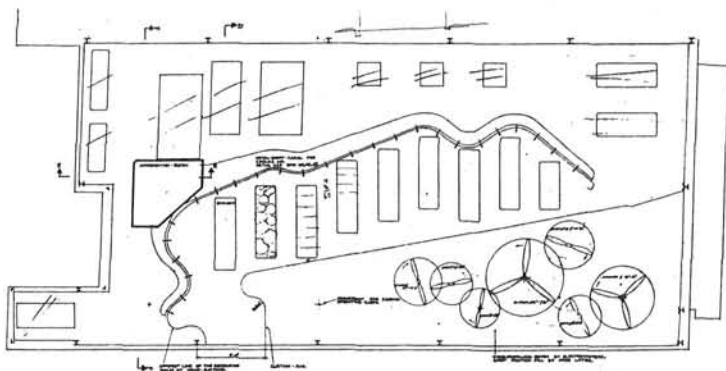
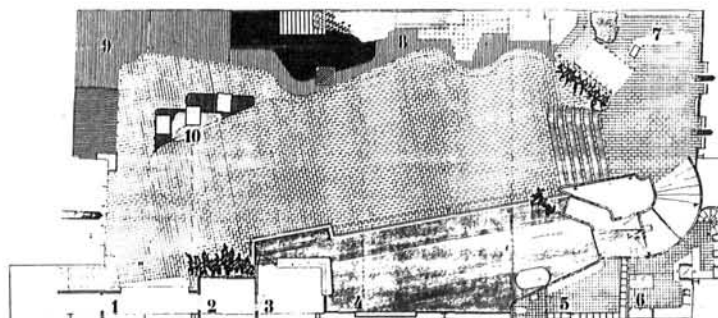
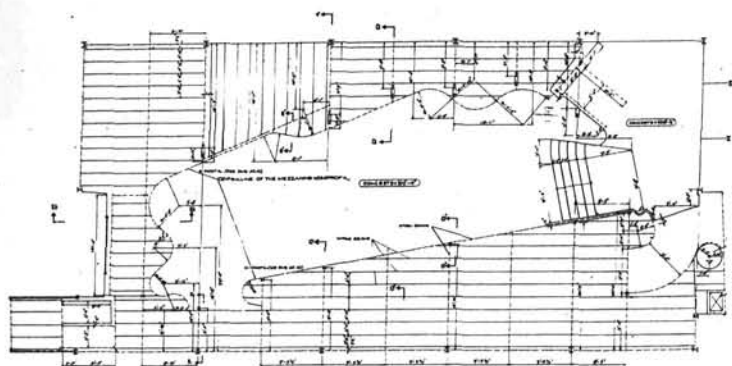
© Suomen Rakennustaiteen Museo.



El pabellón finlandés de la exposición universal de Nueva York, de 1939, era un volumen cerrado, casi opaco, que encerraba sin anunciarlo un interior sorprendente, concebido en su totalidad como una forma ilusoria.

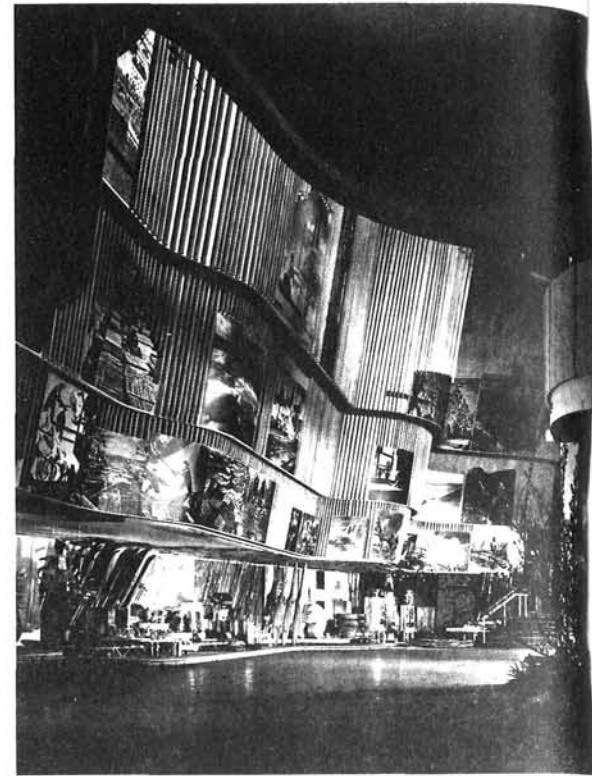
The Finnish Pavilion of the New York World's Fair of 1939 was a closed, almost opaque volume, which enclosed without announcing it, a surprising interior, conceived in its entirety as an illusory form.

© Alvar Aalto Foundation.



La complejidad del pabellón de Nueva York se controló casi por completo mediante la planimetría horizontal. La gran complejidad que parecía alcanzar la imagen de su interior se configuraba también como una ilusión.

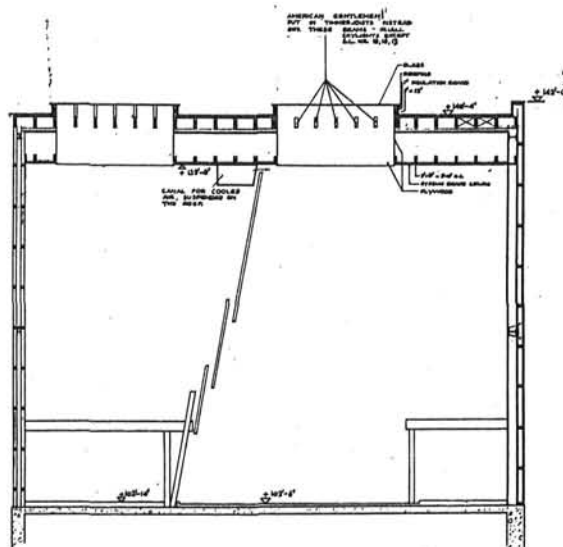
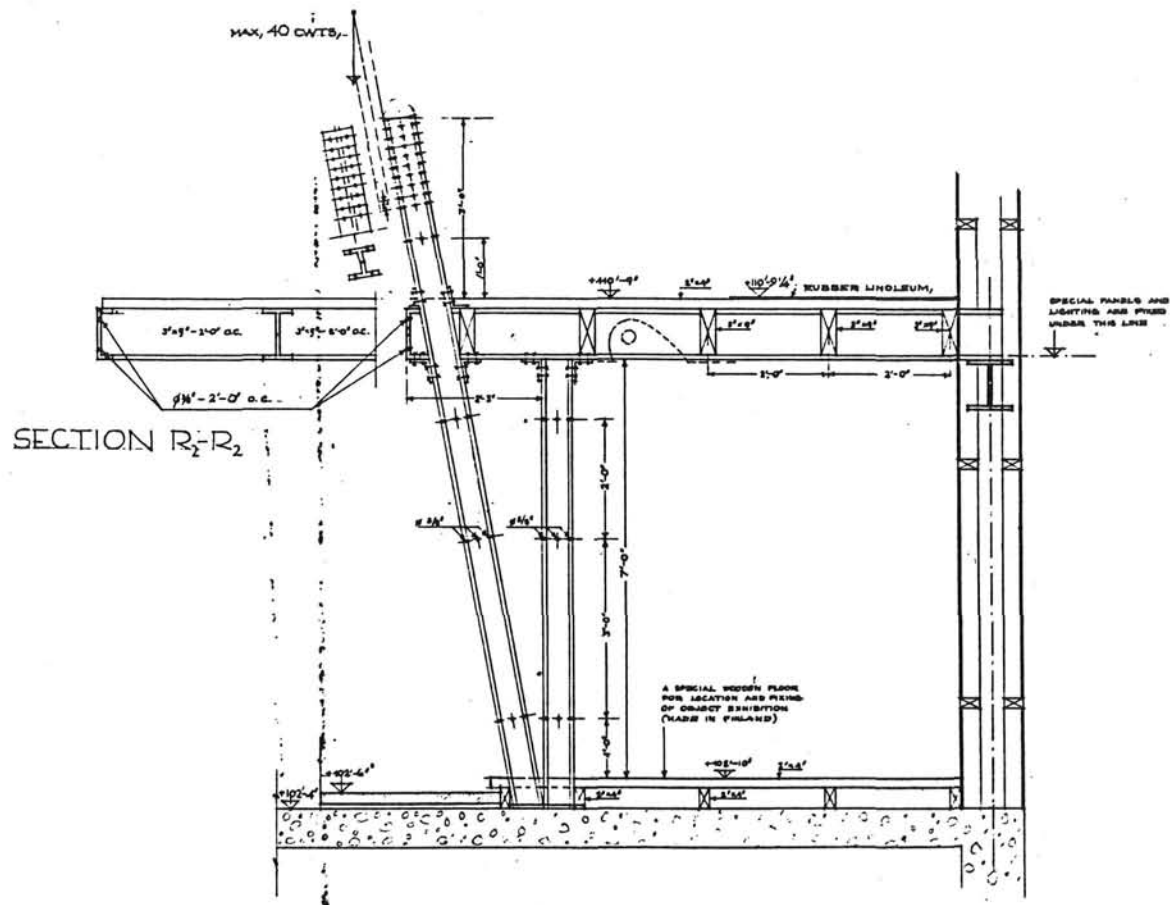
The complexity of the New York World's Fair Pavilion was controlled almost entirely by means of the horizontal planimetry. The great complexity, which the image of its interior seemed to attain, took shape also as an illusion.



Interior del pabellón de la Feria de Nueva York, ilusión absoluta mediante la luz, la fotografía, el cine, la no gravedad, la inmaterialidad, la gran complejidad aparente.

The interior of the Pavilion of the New York World's Fair was an absolute illusion by means of light, photography, cinema, the lack of gravity, the immaterial, and the great apparent complexity.

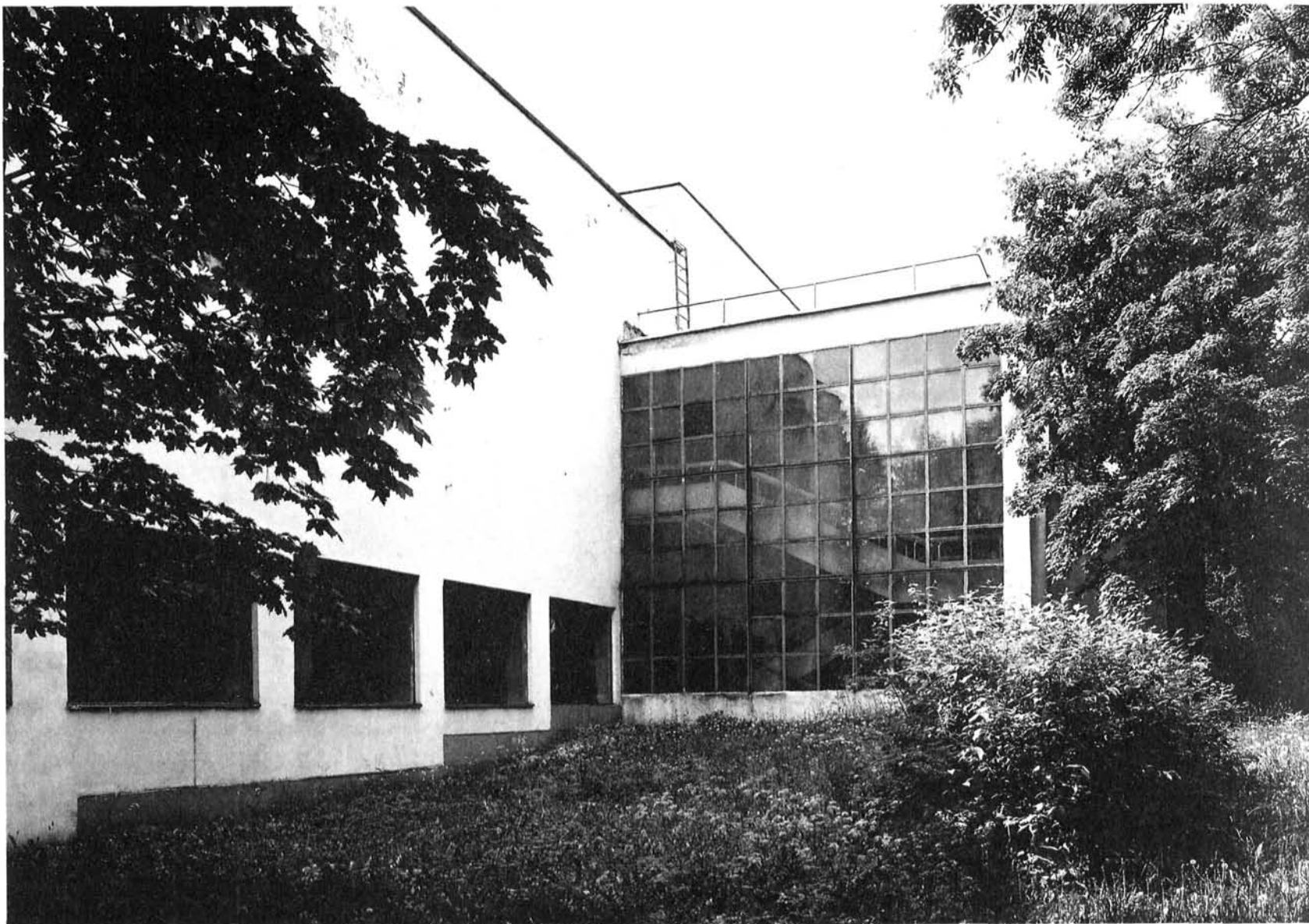
© Suomen Rakennustaiteen Museo.



Secciones constructivas inéditas del pabellón de Nueva York. El control del espacio se completa mediante la sección transversal y su sencillez contrasta con la complejidad de la imagen que crea.

Unique constructive sections of the New York world's Fair Pavillion. The control of space is completed by means of the transversal section and its simplicity contrasts with the complexity of the image which it creates.

© Alvar Aalto Foundation.



Exterior de la Biblioteca de Viipuri entendida como una composición por partes yuxtapuestas, método que su interior desmiente en gran modo.

The exterior of the Viipuri Library is understood as a composition of juxtaposed parts, a method which its interior belies to a great extent.